

# L'énigme du *senhal*<sup>1</sup>

Federico Saviotti  
Università di Pavia

**RÉSUMÉ:** *L'article se concentre sur cet élément crucial de la poésie des troubadours auquel la critique moderne a imposé le nom de "senhal" à partir d'une définition ambiguë contenue dans les Leys d'Amors. Une nouvelle approche à la fois philologique et historique des sources médiévales permettra d'un côté de vérifier l'imprécision sinon l'erronéité de cette étiquette et de distinguer entre pseudonymes poétiques référés aux interlocuteurs et signatures des auteurs, de l'autre de reconstruire quelques étapes fondamentales de la longue histoire de ces deux éléments et de leur confusion, entre les premiers troubadours et les poètes contemporains, en passant par Dante et Pétrarque.*

**MOTS-CLÉS:** *Senhal – Troubadours – Leys d'Amors – Dante – Pétrarque*

**ABSTRACT:** *This paper focuses on a pivotal element in troubadours' poetry, which scholars have identified as "senhal" according to an ambiguous definition given by the Leys d'Amors. On the one side, a new philological and historical approach towards medieval texts allows to confirm the inaccuracy or even the wrongness of this label and to discriminate between the authors' signatures and the poetic pseudonyms referring to spokesmen or to the beloved woman; on the other side, it will be possible to retrace some important steps in the long history of these two elements, as well as of their mutual confusion, which proceeds from the first troubadours to contemporary poets, passing through Dante and Petrarch.*

**KEYWORDS:** *Senhal – Troubadours – Leys d'Amors – Dante – Petrarch*

<sup>1</sup> Questo articolo ha origine da due diverse comunicazioni orali, presentate l'una all'Università di Verona, in occasione della giornata di studio intitolata *La lirica dei trovatori e dei trovieri* (Verona, 7 novembre 2013), l'altra al Collège de France, nell'ambito del *séminaire* del corso di Michel Zink dal titolo *Quel est le nom du poète?* (Parigi, 13 febbraio 2014). Questa pubblicazione rientra nell'ambito del progetto di ricerca FIR 2013 "Identità e alterità nella letteratura dell'Europa medievale: lessico, *tópoi*, campi metaforici".

L'histoire de la littérature est souvent avant tout une histoire des mots : il existe des mots, que nous appelons volontiers des 'mots-clés', capables d'orienter puissamment notre lecture des œuvres littéraires. Parfois c'est la littérature elle-même qui crée ces mots ou en consacre une connotation particulière en précisant leur acception. Pensons, par exemple, au terme *roman* qui prend naissance au Moyen Âge d'abord dans le sens linguistique d' 'idiome vernaculaire'. Il devient ensuite, par extension au domaine de la littérature, un synonyme de 'texte écrit en cet idiome', pour parvenir enfin, par la délimitation de ses traits, à la définition d'un genre littéraire ;<sup>2</sup> ce genre originellement courtois et chevaleresque qui, après des siècles d'évolution et de métamorphoses, se démontrera le plus apte à raconter aussi bien le triomphe de la bourgeoisie, que la crise de l'individu.

Tout cela est clair et bien connu. Mais dans d'autres cas, le mot-clé capable d'illuminer notre perception de la littérature s'avère être beaucoup moins saisissable, lorsque la filière qui nous l'a transmis n'est pas aussi aisée à reconstruire. Ainsi, il arrive que nous connaissions l'aboutissement du processus de définition, mais son point de départ ou bien plusieurs phases de son déroulement nous échappent. Cela peut déterminer des méprises et même des erreurs d'interprétation du phénomène littéraire d'autant plus remarquables que les défauts de connaissance de l'histoire du mot en question sont sous-estimés ou passent inaperçus des spécialistes. C'est ce que je crois avoir pu vérifier en m'occupant des pseudonymes poétiques des troubadours. Mais puisque parfois, pour apprécier pleinement un phénomène historique, il faut considérer tout d'abord son résultat ultime, qu'il me soit permis de commencer par la fin.

Dans le vocabulaire de la critique littéraire contemporaine, tout comme chez les simples lecteurs de poésie, le mot occitan médiéval *senhal* se réfère à un nom d'invention employé en substitution d'un nom propre réel. Nombre de poètes modernes et contemporains se servent abondamment, souvent sans besoin de lui donner ce nom de *senhal*, d'un tel élément, qui paraît être de quelque façon consubstantiel à la poésie de tout temps. Quelqu'un de ces poètes, pourtant, probablement fasciné avant tout par la vénérable tradition du terme, y pose l'accent et en fait l'occasion pour une réflexion méta-poétique de remarquable envergure. Andrea Zanzotto, par exemple, choisit d'intituler l'un de ses poèmes *Gli sguardi, i fatti e senhal*. Composé en 1969, cet ouvrage met en scène l'acte de vio-

<sup>2</sup> Voir, par ex., Roncaglia 1988.

lence et de dissipation de l'univers symbolique qu'a été la récente conquête américaine de la lune par un dialogue à la limite du non-sens entre des personnages indéterminés et le *senhal* représentant la voix féminine du satellite. Le sens du mot occitan se trouve expliqué par l'auteur lui-même dans une note accompagnant la deuxième édition du livre : « *Senhal* : nome pubblico che nasconde quello vero (per i trovatori), o semplicemente 'segnale', o, volendo, 'simbolo del simbolo' e avanti ». <sup>3</sup> Si l'origine médiévale, littéraire et – si l'on veut – socio-culturelle du substantif est visiblement affichée (nous aurons l'occasion de revenir par la suite sur ce 'nom public remplaçant d'un nom privé'), cela n'est que le point de départ pour un élargissement de sa dimension sémantique, en cohérence avec la poétique de l'auteur. Pour Zanzotto, l'essence du *senhal* réside dans sa faculté d'être un 'signal' absolu, symbole du symbole, représentation d'une mise en abyme incessante et vertigineuse, figure de l'absence qu'exprime la poésie. Lisons quelques vers du discours du *senhal*, constamment marqué par la négation :

No, io non mi sono ancora  
 no, io non mi sono nata  
 no, io nido nodoso dei no      diamante di mai  
 no, io sono stata il glissato a lato  
 no, io non ero la neve né la selva né il loro oltre  
 eppure e a dispetto e nonostante.<sup>4</sup>

Capable d'exprimer à la fois le manque absolu propre à la nature humaine et la fascination irrésistible de ce manque, le *senhal* est ainsi appelé à devenir l'élément fondamental de toute expression lyrique. Formidable modernité des troubadours ? Zanzotto est conscient que son *senhal* n'est pas tout à fait le même que celui de ses prédécesseurs du Moyen Âge ; pourtant, il semble être sûr quant à la possibilité de développer l'un de l'autre de façon directe et sans contradiction. Davantage, il semble persuadé que même pour son public la question du *senhal* est assez claire et simple : claire, la définition traditionnelle du mot occitan ; simple, l'évolution sémantique mais surtout poétique à laquelle celui-ci peut être soumis dans l'œuvre d'un poète d'aujourd'hui.

<sup>3</sup> Zanzotto 1990, p. 17.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 6.

*Qu'est-ce qu'un senhal ?*

Arrêtons-nous maintenant à cette définition traditionnelle, dont la responsabilité revient aux philologues qui se sont penchés sur l'étude de la poésie des troubadours. Les contributions sur le sujet qui nous occupe, produites entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le temps présent, reflètent un parcours critique qui peut être résumée comme suit : 1) les philologues ont constaté chez les troubadours l'emploi très abondant de pseudonymes cachant les noms réels des destinataires des pièces ou, plus souvent, de l'amour qui y est chanté ; 2) ils ont reconnu (ou appliqué) à cette pratique poétique l'étiquette de *senhal* ; 3) ils ont identifié dans le *senhal* ainsi défini un aspect crucial de la poésie troubadouresque. Une précision reste à faire : j'ai parlé des philologues comme un ensemble cohérent, ce qui ne serait normalement pas approprié, puisque sur les questions relatives à l'interprétation de la poésie médiévale la communauté scientifique n'a presque jamais exprimé d'opinions unanimes. Cependant, si un débat plus ou moins véhément a pu exister et existe toujours autour de la fonction et du sens des sobriquets employés par les différents auteurs, dès le début l'accord sur l'idée de fond de ce qu'un *senhal est* ne saurait être plus parfait.

C'est précisément une sorte de méfiance à l'égard de cette extraordinaire concorde, corroborée par l'impression qu'une étude vraiment exhaustive et convaincante sur les pseudonymes poétiques chez les troubadours reste à écrire, qui m'a amené à essayer de remonter à la source de la théorie du *senhal* afin d'en vérifier, autant que possible, la validité.

Sur le premier point je n'ai pu que constater, à mon tour, l'évidence : les noms fictifs identifiant, selon les cas, la femme aimée ou une dame à célébrer ou encore l'un des confrères, correspondants ou mécènes du poète, représentent l'un des éléments les plus emblématiques de la poésie des troubadours. Celle-ci en est même exclusivement caractérisée, vu l'absence presque totale de ce genre d'appellatifs chez les trouvères de langue d'oïl tout comme chez les poètes italiens de l'école sicilienne, quoique ces deux expériences poétiques s'inspirent directement de celle de leurs prédécesseurs du Midi et en reproduisent à bien des égards la manière.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Ernesto Monaci a été le premier à signaler l'absence de pseudonymes et de *tornadas* comme trait distinctif de la poésie des épigones étrangers des troubadours (Monaci 1908, p. 240). Luciano Formisano considère cette absence comme un phénomène de conservation typique des « aires latérales » et, partant, d'origine indépendante chez les trouvères et chez les siciliens (Formisano 1998, p. 112). Mais, à vrai dire, dans la poésie lyrique d'oïl l'emploi de pseudo-

Pourtant, malgré tous les efforts philologiques et herméneutiques, ces noms d'invention ne cessent de garder une bonne partie de leur mystère. D'abord, leur genèse, investiguée à plusieurs reprises, est toujours incertaine : on en a voulu repérer la source tantôt dans les noms chiffrés dont se servaient les poètes élégiaques latins pour cacher les noms réels de leurs amies (tels la *Lesbia* de Catulle ou la *Cynthia* de Propertius),<sup>6</sup> tantôt dans les sobriquets badins employés par les érudits de la cour carolingienne (où, par exemple, Charlemagne est appelé *David* par Alcuin, qui se nomme à son tour *Flaccus*, c'est-à-dire Horace),<sup>7</sup> tantôt encore dans des pratiques plus ou moins semblables (*kinaya*) appartenant à la poésie arabe d'El-Andalus.<sup>8</sup> Outre le problème d'une continuité historique plus que douteuse, vu la distance chronologique et/ou géographique des expériences considérées, chacune de ces hypothèses a inévitablement montré ses limites par rapport à un phénomène, celui des pseudonymes troubadouresques, incomparablement plus varié et, pour ainsi dire, essentiel. Deux essais récents consacrés au sujet qui nous occupe, celui d'Edoardo Vallet et celui d'Anatole Fuksas, se concentrent, entre autres, sur ces deux aspects respectivement, à savoir la variété des pseudonymes et le fait qu'ils touchent à l'essence même de la lyrique des troubadours.<sup>9</sup>

E. Vallet dresse pour la première fois un catalogue complet des appellatifs d'invention employés par les troubadours, dont il ressort clairement que tant pour la forme (adjectifs, substantifs, locutions diverses...) que pour le contenu ceux-ci ne rappellent ni l'univocité un peu superficielle des équivalents isométriques du nom de la femme chez les poètes latins, ni l'allusion historique patente des anthroponymes bibliques et classiques choisis par les auteurs carolingiens. En revanche, il développe une intuition de Martín de Riquer qui, en sortant du cadre des procédés littéraires, allait chercher le modèle le plus proche des éloquents surnoms des troubadours dans ceux qui étaient employés publiquement, à la même

nymes poétiques n'est pas tout à fait exclu, comme le démontrent les quelques exemples suivants. Gace Brulé (RS 1465), XII, v. 37 (ed. Dyggve), invoque *Fins Pyramus*, qui désignerait, selon Holger Petersen Dyggve, Gui de Ponceaux (mentionné explicitement à la strophe précédente). La chanson anonyme RS 1196 – Moniot d'Arras, XXXII, v. 51 (ed. Dyggve) – est envoyée à un *Biels Confors* non identifiable. Encore, dans RS 1479, le roi de Navarre s'adresse à une *Aygle* – Thibaut de Champagne, XXI, vv. 41 et 51 (ed. Wallensköld) – qui pourrait cacher la dame aimée du trouvère (voir Bec 1998, p. 170).

<sup>6</sup> Voir Riquer 1975, vol. 1, p. 96.

<sup>7</sup> Voir Bezzola 1958, pp. 89-90.

<sup>8</sup> Voir Nykl 1946, p. 271.

<sup>9</sup> Il s'agit de Vallet 2003, Vallet 2004-2005 et Fuksas 2005.

époque, pour désigner les grands seigneurs féodaux (la dynastie des ‘Taillefer’, par exemple, ou Richard ‘Cœur de Lion’).<sup>10</sup> Contrairement à ce qu’on a l’habitude de croire – argumente Vallet – la fonction de ces noms fictifs n’est pas celle de cacher une identité, mais celle de la rendre reconnaissable pour un public averti, à l’instar des enseignes chevaleresques, dont ces *senbals* partageraient l’étymologie (c’est-à-dire la commune dérivation du mot latin *SIGNUM*).<sup>11</sup> À l’exclusion de la question relative à l’équivalence entre pseudonyme et *senbal* (sur laquelle nous reviendrons dans un instant), on peut être d’accord avec ces conclusions de Vallet et s’étonner du fait que la critique, même la plus savante, n’ait révoqué en cause plus tôt ce lien abusif entre les pseudonymes poétiques et la pratique du *celar*.<sup>12</sup>

Pour sa part, A. Fuksas remarque l’importance presque structurelle que le pseudonyme revêt chez les poètes occitans. En effet, celui-ci :

acquiesce [l’interlocuteur] alla semantica del discorso lirico, battezzandolo con un nuovo nome che corrisponde spesso ad una delle parole-chiave della canzone. L’incognita non è qui un semplice simbolo, un segno convenzionale, privo di rilievo proprio, bensì una parola dotata di senso, che consente di collegare l’escatocollo del componimento al corpo del discorso poetico e alla sua articolazione semantica.<sup>13</sup>

Bien que d’origine exotérique, il s’agit donc évidemment d’un nom public, libre de circuler avec le poème qui le renferme en substitution du nom privé. Tout comme la poésie qui l’a créé, son sens demeure pourtant restreint à une communication entre initiés. Par conséquent, si celui-ci résulte souvent peu saisissable pour les lecteurs modernes, il faut postuler qu’il dût en revanche l’être pleinement pour les élites qui constituent le premier public des troubadours. En effet, cette compréhensibilité est la condition même d’un échange poétique profond à l’intérieur du riche réseau de rapports, sociaux et intellectuels à la fois, caractérisant les cours du Midi auprès desquelles fleurit la première production lyrique occitane.

De fait, il n’est pas inutile de le répéter, l’énigme que les pseudonymes semblent garder résidera moins dans la volonté de l’auteur de cacher quoi que ce soit, que dans le défaut de connaissance du contexte et des clés du

<sup>10</sup> Voir Riquer 1975, vol. 1, p. 96.

<sup>11</sup> Vallet 2004-2005, pp. 294-306.

<sup>12</sup> Mais cfr. Bertran de Born (ed. Gouiran), p. LXV, où l’éditeur traite très raisonnablement de « secret de Polichinelle » celui qui cachent les sobriquets des troubadours.

<sup>13</sup> Fuksas 2005, p. 262.

message poétique de la part du récepteur. Nous pouvons le constater déjà à partir de l'époque de la rédaction des chansonniers. Les milieux étrangers, surtout italiens, catalans et français, où les poèmes occitans sont recueillis, copiés et insérés dans des anthologies plus ou moins systématiques, ont perdu une partie au moins des informations utiles pour comprendre le message poétique. Afin de limiter et de compenser cette perte, les *vidas* et les *razos* rassemblent une quantité de données plus ou moins véridiques ou vraisemblables ; les tentatives d'identifier les pseudonymes et d'expliquer leur sens ont une place importante dans cet effort exégétique. Pourtant, loin d'arriver à pénétrer la complexité poétique des sobriquets troubadouresques, les proses biographiques ne font souvent que refléter par leurs lectures souvent maladroites et superficielles d'un côté l'infranchissable altérité des pseudonymes, de l'autre l'échec de toute interprétation principalement événementielle de la poésie des troubadours.

Venons en maintenant à l'aspect le plus problématique du sujet qui nous occupe : l'application de l'étiquette '*senhal*' aux pseudonymes poétiques. Le philologue allemand Carl Appel l'imposa par sa *Provenzalische Chrestomathie*, à partir de la traduction comme 'nom caché' (*Versteck-name*) du mot *senhal* qu'il trouvait dans la version en prose la plus ancienne des *Leys d'Amors*, la célèbre *ars poetica* rédigée par Guilhem Molinier dans le cadre du Consistoire du Gai Savoir de Toulouse (première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle). En voici le texte :

E quar ayssi avem parlat de tornada, devetz saber qu'en tot dictat pot hom far una o doas, segon qu'es estat dig, tornadas; quar la una tornada pot pauzar et aplicar a so *senhal*, lo qual *senhal* cascus deu elegir per si, ses far tort ad autre, so es que no vuelha en sos dictatz metre et apropiari aquel *senhal* que saubra que us autres fa; e l'autra tornada pot aplicar a la persona a la qual vol presentar son dictat.<sup>14</sup>

Laissons de côté pour l'instant l'interprétation du sens exact du mot qui nous intéresse, comme le fait le premier éditeur du traité, dont la traduction en français est très intéressante, en ce qu'elle se maintient extrêmement fidèle aux mots du texte-source, même lorsque leur sens n'est pas tout à fait clair, afin d'éviter tout possible malentendu :

<sup>14</sup> Appel 1895, p. 197. Plus synthétiquement, dans la rédaction en vers des *Leys d'Amors* (ed. Anglade), vol. 2, p. 176 : « La una [tornada] lo senhal mensona | l'autra lo nom de la persona | a cui le dictares donar | vol son dictat o prezentar ». On retrouve l'expression presque identique de ce même concept dans le *Doctrinal de trobar* de Raimon de Cornet et dans le *Compendi* de Joan de Castelnou, deux abrégés des la doctrine poétique des *Leys d'Amors* rédigés par des auteurs proches du Consistoire.

Comme nous venons de parler ici de la tornade, il faut observer qu'en tout ouvrage on peut faire une ou deux tornades. Car on peut placer et appliquer une des tornades à son *signe*, que chacun doit choisir pour soi, sans faire tort à un autre, c'est-à-dire qu'il ne doit pas mettre dans ses ouvrages, ni s'approprier le *signe* dont il saura qu'un autre se sert. On peut appliquer l'autre tornade à la personne que l'on a choisie pour lui présenter son ouvrage.<sup>15</sup>

Avant les *Leys d'Amors*, nous ne connaissons pas d'autres attestations du mot *senhal* employé pour définir un objet poétique : en effet, chez les troubadours, ainsi que dans les proses biographiques (*vidas* et *razos*), *senhal* ne se trouve qu'au sens propre de 'signe', dans toute sa latitude sémantique mais jamais pourvu d'une quelconque valeur technique ou méta-poétique.<sup>16</sup> Cela m'a paru suffisant pour affirmer – dans un article actuellement sous presse, dont je résume ici de suite les argumentations et auquel je renvoie pour plus de précisions –<sup>17</sup> que, à ce que nous pouvons en savoir, l'emploi technique de *senhal* pour indiquer les pseudonymes est complètement inconnu des troubadours eux-mêmes et remonte, tout au plus, aux théorisations faites sur leur poésie par leurs épigones toulousains, dans un contexte et avec des finalités, descriptives et normatives, très différentes.

Davantage, je remarquais que si le sens du premier *senhal*, en raison de la multiplicité des acceptions possibles du mot et de la généralité du contexte, ne peut pas être établi à coup sûr, en revanche, à la phrase suivante, un sens univoque s'impose : si Guilhem Molinier interdit à un troubadour de s'approprier le *senhal* d'autrui, c'est que la fonction poétique de celui-ci s'exerce moins sur l'objet désigné que sur le sujet qui s'en sert. Selon Fuksas et Vallet, qui entrevoient la réalité des choses, sans pour autant se résoudre, assez étonnamment, à abandonner la théorie d'Appel :

Molinier potrebbe assumere il *senhal* nei termini di una vera e propria firma, un titolo originale di proprietà, un marchio in grado di garantire in qualche maniera la proprietà autoriale del componimento.<sup>18</sup>

Pare che il Consistori assegni alla tornada due funzioni [...]: nel caso della prima tornada ci troveremmo di fronte a una *Unterschrifttornada*, dove il trovatore 'firma' il pezzo attraverso l'uso di un *senhal* di sua invenzione (pseudonimo letterario con cui

<sup>15</sup> *Leys d'Amors* (ed. Gatién-Arnoult), vol. 1, p. 339.

<sup>16</sup> Voir Vallet 2004-2005, p. 283-287.

<sup>17</sup> Saviotti 2015.

<sup>18</sup> Fuksas 2005, p. 255.

di norma il trovatore non designa se stesso ma la dama, un amico o un protettore); per la seconda tornada invece si ha una *Adressentornada* contenente l'invio del pezzo al destinatario.<sup>19</sup>

Rien d'étonnant : cette acception de signature faisant du *senhal* le sceau du poète, la marque de sa propriété intellectuelle, loin d'être inconnue de la langue médiévale, se trouve au contraire bien attestée dans les dictionnaires. De fait, l'un des sens les plus communs du verbe *senbar*, ainsi que de son modèle latin *SIGNARE* est déjà celui du verbe moderne 'signer', ce qui se concrétisait habituellement, dans un monde où l'analphabétisme était très répandu même parmi les personnalités de haut rang, par l'acte de 'marquer par un sceau' ou de parapher.

En passant de la théorie à la pratique du *trobar*, chez les auteurs liés au *Consistoire*, c'est-à-dire chez les poètes de l'école toulousaine du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle, si le mot *senhal* est absent, la conformité aux préceptes des *Leys d'Amors* est en revanche parfaite. L'œuvre du plus grand d'entre eux, Raimon de Cornet, ainsi que celle de ses confrères moins célèbres, le démontrent très clairement : aux vers finaux de tous (ou presque) leurs poèmes lyriques – *cansos*, *sirventes*, *vers* moraux, *planhs*, etc. – ces troubadours mentionnent le même nom floral (*Roza*, *Flor*, *Tres doussa flor*, etc.).<sup>20</sup> L'éventail des possibilités quant à la forme et plus encore au contenu de ce *senhal* est extraordinairement riche, allant de la dissimulation de l'amie – plus ou moins idéalisée – du poète, à la désignation de la Vierge dans les *vers* moraux et les pièces religieuses, jusqu'à la perte de toute référence à un personnage individuel pour revenir au sens propre de 'fleur'.

Cette fixité de fond au-delà des variations formelles et référentielles nous confirme que le *senhal* représente immanquablement le sceau du poète, la signature que le public doit être à même de reconnaître. En outre, à bien regarder la typologie des *senhals* employés par ces auteurs tardifs, l'interdiction de s'approprier des *senhals* d'autrui exprimée par les *Leys d'Amors* s'avère d'autant plus nécessaire que la tendance semble être précisément au plagiat. C'est le cas, par exemple, pour *Flor*, qui apparaît,

<sup>19</sup> Vallet 2010, p. 21, n. 6. Cette précision, qui est d'une importance capitale pour la compréhension du sens du *senhal*, se trouve confinée dans une note de bas de page de la monographie que Vallet consacre à la *tornada*. Son absence des articles du même auteur portant spécifiquement sur l'étude du *senhal* est peut-être emblématique.

<sup>20</sup> Nous avons lu ces textes dans Raimon de Cornet (éd. Cura Curà), grâce à la bienveillance de l'éditeur, et dans *Les joies du Gai Savoir* (éd. Jeanroy).

simple ou composé (*Tres doussa flor, Flor d'abril*, etc.), chez au moins sept troubadours, entre 1352 et 1468 : comment dire que, dans ce Consistoire qui sera rebaptisé en 1694 'Académie des Jeux Floraux' pour des raisons tout à fait évidentes, il n'y avait peut-être pas assez de fleurs pour tous ceux qui auraient voulu en cueillir !

Pour conclure sur ce point, il faudra désormais reconnaître que le *senhal* décrit par les *Leys d'Amors* n'est pas – du moins : pas nécessairement – le pseudonyme d'un personnage réel, mais un nom symbolique que les troubadours du *Consistoire* inséraient dans les *tornadas* de leurs poèmes lyriques en guise de signature. En d'autres termes, il se caractérise moins par l'univocité du côté de l'objet que par celle du côté du sujet. En effet, si la multiplicité de références pour un même *senhal* est admise, voire souhaitée afin d'enrichir le jeu poétique, la multiplicité des *senhals* chez un même troubadour, ainsi que l'appropriation de celui d'un collègue représentent des transgressions flagrantes par rapport à la fonction principale du *senhal* : celle de rendre reconnaissable l'auteur de la pièce.

### *Pseudonymes, hétéronymes, signatures*

Mais quel a pu être le rapport entre cette signature tardive et figée et les pseudonymes que les auteurs de l'âge d'or de la poésie troubadouresque employaient si largement et de façon aussi variée en s'adressant à leurs correspondants poétiques ? Alfred Jeanroy a cru voir une continuité de fond entre ces deux phénomènes, en se concentrant, par exemple, sur le trait d'union que représentent, chez les deux troubadours les plus importants de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, *Belh Deport* (Guiraut Riquier) et *Na Sobrepretz* (Cerveri de Girona).<sup>21</sup> Effectivement, dans les deux cas le nom fictif d'une dame réelle – ou prétendue telle – équivaut, par sa fixité et par la régularité de son apparition à la fin de la plupart des pièces lyriques, à la signature du poète. Cela montre comme, au cours du XIII<sup>e</sup> siècle, l'emploi du surnom de la dame aimée a tendance à devenir de plus en plus rigide, à l'instar d'autres éléments de la poétique et du style de la chanson d'amour. C'est le processus, bien connu, d'instauration progressive d'une 'manière' qui aboutira, chez les épigones des troubadours, à la sclérose de l'univers lyrique : nous le trouverons accompli dans la poésie stéréotypée de l'école toulousaine, où ce qui était l'ancien pseudonyme,

<sup>21</sup> Voir Jeanroy 1934, vol. 1, p. 318.

désormais vidé de sa référence objective, pourra devenir une simple signature, le *senhal* de son auteur.

Mais plus d'un siècle et demi sépare toujours le *Bon Vezi* de Guillaume IX, le premier surnom poétique troubadouresque connu,<sup>22</sup> de *Na Sobrepretz* et *Belh Deport*. Toute l'œuvre des troubadours que nous avons l'habitude de définir 'classiques', de Marcabru à Arnaut Daniel, de Giraut de Bornelh à Raimbaut d'Aurenga, trouve sa place à l'intérieur de cette période. La variété idéologique et formelle d'une production aussi riche devra être tenue en compte, lors de l'étude de la phénoménologie des pseudonymes chez les différents auteurs et dans les différents poèmes. Quant aux catégories thématiques, outre la 'pseudonymie' et la signature poétique, il faudra considérer aussi le cas de l' 'hétéronymie', que certains critiques ont proposé d'emprunter à Fernando Pessoa et à la littérature contemporaine pour l'appliquer à la production médiévale. Dans les pages suivantes, mon discours se focalisera surtout sur des cas d'espèce qui se situent, dans un schéma idéal, à l'intersection des domaines de ces trois catégories.

Il ne sera pas inutile de commencer, cette fois-ci, par le début. *Bon Vezi* est le seul sobriquet poétique employé par Guillaume IX.<sup>23</sup> Comme tout autre aspect de la poésie du comte de Poitiers, cet appellatif d'invention se présente formidablement réussi, parfait, dépourvu de modèles préexistants, et prêt en revanche à en devenir un pour les troubadours successifs. En effet, il comporte tous les caractères que l'on retrouvera d'habitude dans les autres pseudonymes :

- la référence à une personne physique – ici une dame, aimée de Guillaume (qu'elle soit ou non réellement existante peu importe) ;
- la liberté de récurrence – une seule fois ;
- la liberté de position – il n'occupe pas la *tornada*, mais la strophe v ;
- la richesse sémantique – comme l'explique Nicolò Pasero, le 'bon voisin' est à interpréter dans le cadre de la 'métaphore féodale', que ce poème exploite vraisemblablement pour la première fois, comme

<sup>22</sup> Il apparaît dans *BdT* 183.1, Guglielmo IX, x, vv. 25-26 (ed. Pasero) : « Qu'eu non ai soing d'estraing lati l que-m parta de mon Bon Vezi ».

<sup>23</sup> *Mon Esteve*, à qui Guillaume s'adresse dans *BdT* 183.11 – Guglielmo IX, vii, v. 47 (ed. Pasero) – a été longtemps interprété comme le pseudonyme poétique attribué par le comte de Poitiers à un interlocuteur inconnu. Récemment, Meneghetti 2005 y a identifié un personnage historique, Henri de Blois-Chartres, dont le surnom (*Henricus cognomine Stephanus* : telle sa signature dans plusieurs actes officiels) aurait été au contraire publique et bien précédent à son emploi par le premier troubadour.

le seigneur bon et loyal à l'égard de son vassal (le genre masculin devient ainsi normal pour une dame que tous les troubadours appelleront *midons* < *MEUS DOMINUS*).

Ici, nous avons donc à faire au véritable prototype du pseudonyme troubadouresque pur. On ne saura sans doute jamais si Guillaume en a été l'inventeur, mais ce qui est certain, c'est que son exemple a eu un succès extraordinaire. Les poètes des générations suivantes ne feront que le reprendre et en développer les possibilités expressives.

Au cours de ce développement, certains traits permettant au surnom d'évoluer en direction du *senhal* émergent çà et là chez plusieurs auteurs, déjà à partir du XII<sup>e</sup> siècle. Cela nous amène à nous concentrer sur les deux autres catégories concernées, celle de la signature poétique et celle de l'hétéronymie. L'habitude d'exhiber son nom à l'intérieur du poème comme marque de propriété intellectuelle est tout à fait justifiée dans un monde où la poésie était conçue pour circuler oralement et le destin des textes lyriques était le plus souvent d'être chantés par des jongleurs professionnels. Voilà pourquoi, par exemple, chez les troubadours ainsi que chez les trouvères, les signatures sont toujours ou presque à la troisième personne, la voix qui chante devant le public n'étant le plus souvent pas celle de l'auteur : « Bernart de Ventadorn l'enten... »,<sup>24</sup> « Gaçot define sa chanson... ». <sup>25</sup> Et pourtant, les troubadours et les trouvères qui se nomment ne sont pas légions. Il est fort probable que les raisons de cela ne soient pas à rechercher principalement dans la poétique de l'anonymat qui caractérise, bien sûr, à plusieurs niveaux l'approche littéraire dans la culture médiévale mais qui ne peut pas être considérée comme prédominant chez les auteurs lyriques. Par exemple, pour ce qui est des grands seigneurs féodaux que sont les troubadours de la première génération (Guillaume IX, Jaufré Rudel, Ebles de Ventadour), il n'est pas étonnant qu'ils ne souhaitent pas signer les *vers* par leur nom publique. Pour eux, l'hétéronymie semble pouvoir être non seulement un *topos* de la poésie de tout temps, particulièrement pratiqué au Moyen Âge pour la richesse de sens qu'elle semble capable de dégager, à une époque qui fait souvent de la polysémie la condition même de la transmission du savoir – comme nous le rappellent les études de Luciano Rossi –,<sup>26</sup> mais aussi une question d'opportunité politico-culturelle : les *nugae* que sont encore considérées les poèmes

<sup>24</sup> *BdT* 70.15 : Bernart de Ventadorn, xv, v. 53 (ed. Appel).

<sup>25</sup> *RS* 1465, Gace Brulé, XII, v. 36 (ed. Dyggve).

<sup>26</sup> Voir, en part., Rossi 2009 et Rossi 2013.

en langue vernaculaire ne sauraient profiter à la gloire de ceux qui les composent...

Parmi les auteurs qui se nomment de façon réitérée, ce n'est donc pas par hasard que nous ne trouvons pas en premier lieu de personnages de haut rang. Ceux qui le font le plus abondamment sont en effet Marcabru et Arnaut Daniel, deux jongleurs, quelle qu'ait été leur origine sociale.<sup>27</sup> Leur poésie est immédiatement reconnaissable du public : austèrement morale mais en même temps violemment expressive celle du premier, hermétiquement érotique et recherchée jusqu'à l'extrême de virtuosité celle de l'autre. Mais la subjectivité des deux troubadours sans doute les plus capables de marquer par leur personnalité poétique les vers qu'ils composent exige de se manifester jusqu'au bout, jusqu'à la provocation d'une signature exhibée. Chez Marcabru, cette signature peut apparaître à n'importe quel endroit du poème, même au tout début, comme dans le véhément *incipit* « Pax in nomine Domini ! | Fez Marcabrunz los motz e-l so »,<sup>28</sup> où la mise en scène préliminaire de l'autorité du poète, renforcée par celle de la formule latine, exprime puissamment l'urgence de l'appel à la croisade. Celle d'Arnaut Daniel, dont le nom apparaît régulièrement dans les *tornadas* de ses chansons, c'est une autorité poétique tout à fait différente : « Ieu sui Arnautz qu'amas l'aura | e cas la lebre ab lo bueu | e nadi contra suberna ». <sup>29</sup> C'est le nom d'un amant que l'amour a rendu fou – tel le sens commun du nom *Arnaldus* ou *Arnaut* au Moyen Âge ; l'inalité des actions décrites donne une preuve évidente de cette folie – et qui, par cela même, affirme posséder l'autorité nécessaire pour parler d'Amour mieux que quiconque.

Contrairement aux *tornadas* contenant les *senhals*, celles qui comportent la signature explicite du poète – *Unterschriftornadas*, selon la terminologie de Carl Appel –<sup>30</sup> ne sont donc pas caractéristiques des derniers troubadours. Avant même Arnaut et Marcabru, c'est probablement Cercamon le premier à s'en servir. Selon Luciano Rossi, derrière le nom de plume de *Cercamon* se cacherait la personnalité du vicomte Ebles II de

<sup>27</sup> Selon sa *vida*, Marcabru aurait été un jongleur d'humble naissance, mais l'érudition qu'il déploie dans ses poèmes rend ce témoignage tout à fait invraisemblable : voir Larghi-Guida 2013, p. 348. Quant à Arnaut Daniel, on peut en revanche faire confiance à la biographie qui le décrit comme un « gentils hom », qui « amparet ben letraz e delectet se en trobar », avant de quitter définitivement ses études pour la jonglerie.

<sup>28</sup> *BdT* 293.35, Marcabru, xxxv, vv. 1-2 (ed. Gaunt-Harvey-Paterson).

<sup>29</sup> *BdT* 29.10, Arnaut Daniel, x, vv. 43-45 (ed. Eusebi).

<sup>30</sup> Bernart de Ventadorn (ed. Appel), p. CXXII.

<sup>31</sup> Voir Cercamon (ed. Rossi), pp. 7-52 et 102-103, et Rossi 2013.

Ventadour.<sup>31</sup> Ses signatures seraient alors le lieu poétique de l'hétéronymie et la troisième personne du syntagme *Cercamons ditz*<sup>32</sup> s'expliquerait par l'attribution de la création poétique à une identité fictive, distincte de celle officielle du vicomte. Mais même si Cercamon n'est pas Ebles de Ventadour – rien n'est moins sûr à cet égard – il est intéressant de remarquer qu'au point de vue du traitement littéraire, ce *Cercamon*, nom d'invention faisant allusion aux vagabondages poétiques de son auteur, n'est pas différent du *Bon Vezi* et de tout autre pseudonyme employé par les troubadours des premières générations : un mot capable de s'insérer à la perfection dans l'espace lyrique et d'en déterminer même les tendances.

À la rigueur, cela pourrait valoir aussi pour les autres prétendus hétéronymes troubadouresques : reste seulement la question de savoir s'il s'agit bien à chaque fois d'hétéronymes. Je me borne ici à signaler un problème herméneutique majeur en ce sens, à savoir la difficulté de tracer une ligne de partage entre pseudonymie et hétéronymie, dans un domaine, celui de la poésie lyrique, où le témoignage des textes est limité et le plus souvent ambigu. Prenons, par exemple, l'un des sobriquets de Raimbaut d'Orange, *Linbaure*. Les critiques y ont savamment reconnu à la fois le jeu de mot sur le « lignage doré » (*linh + aur*) du comte, autorisé par la première syllabe du toponyme Orange en occitan (*Aurenga*), et la référence à l'histoire du *Lai d'Ignauré* en langue d'oïl, version grivoise de celle du cœur mangé, où le mets servi aux nombreuses amantes du héros par les maris trahis est une partie beaucoup moins noble que le cœur.<sup>33</sup> Si les allusions de Raimbaut non seulement à son activité sexuelle hors du commun mais aussi à sa propre castration<sup>34</sup> pourraient faire penser à un hétéronyme choisie par l'auteur, le fait que le nom *Linbaure* n'est prononcé explicitement que par ses interlocuteurs, en particulier par Giraut de Borneil,<sup>35</sup> rend somme tout plus probable l'hypothèse d'un pseudonyme inventé par le troubadour limousin et ensuite assumé et même revendiqué par le comte d'Orange, avec toute l'auto-ironie dont nous le savons bien capable.<sup>36</sup>

<sup>32</sup> *BdT* 112.4 et 112.3a : Cercamon, IV, v. 55, et VIII, v. 49 (ed. Rossi).

<sup>33</sup> Voir en part. Delbouille 1957.

<sup>34</sup> *BdT* 389.31, Raimbaut d'Aurenga, XXVIII, vv. 7-9 (ed. Pattison) : « D'aisso vos fatz ben totz certz : | qu'aicels don hom es plus gais | ai perdutoz, don ai vergoigna ».

<sup>35</sup> Dans les *cansos* *BdT* 242.17 et 242.37, dans la *tenso* *BdT* 242.14 et dans le *planb* *BdT* 242.65 : Giraut de Borneil, VII, v. 72, XXV, v. 56, LIX, vv. 8, 22, 36, 50 et 59, LXI, vv. 14 et 19 (ed. Sharman).

<sup>36</sup> Comme le suggère Delbouille 1957, pp. 63-64.

Revenons en aux signatures, avec un dernier exemple, moins connoté que ceux de Marcabru, d'Arnaut Daniel et de Cercamon au point de vue de la personnalité poétique de l'auteur, mais sans doute plus intéressant pour la compréhension de la genèse du *senhal*. Chez Raimon de Miraval, poète courtois qui compose ses poèmes d'amour dans les premières décennies du XIII<sup>e</sup> siècle, nous trouvons une modalité de signature un peu différente, que l'on pourrait définir 'métonymique'. Vingt-cinq fois (sur trente-sept pièces lyriques) le toponyme 'Miraval', appellation d'origine de Raimon, apparaît dans des *tornadas* – lorsqu'il y en a plusieurs il occupe le plus souvent la première – exprimant le dévouement du poète à l'égard d'une dame.

Q'ieu non cossir de ren al  
 mas de servir a plazer  
 lieis de cui teing Miraval.<sup>37</sup>

Cet exemple, pris parmi beaucoup d'autres, montre bien comment Miraval, le château du Languedoc, dont, selon la *vida*, le pauvre chevalier qu'était notre troubadour n'aurait possédé que la quatrième partie, garde dans la poésie de celui-ci sa connotation concrète de possession revendiquée, sans jamais se transformer en une simple dénomination de l'auteur. Si 'Miraval' signifie poétiquement 'Raimon', comme c'est évidemment le cas, vu la récurrence du toponyme à la fin des pièces et son rôle fondamental dans l'expression courtoise de l'amour de l'auteur, ce n'est donc pas par équivalence, mais par métonymie : la part possédée, de façon partielle et non sans difficultés, pour le tout du sujet lyrique. Davantage, quoiqu'elle ne soit pas référée à l'objet d'amour et ne comporte aucunement un nom d'invention, il est clair qu'au niveau formel une telle 'signature' peut à juste titre être considérée comme un prototype de ce qui deviendra un demi-siècle plus tard le *senhal* décrit par Guilhem Molinier. Le succès de l'œuvre de Raimon de Miraval, très appréciée de ses contemporains, à en juger aussi par sa présence massive dans les chansonniers, aura vraisemblablement favorisé la diffusion et, pour ainsi dire, l'institutionnalisation de cet usage.

<sup>37</sup> *BdT* 406.7 : Raimon de Miraval, VI, vv. 61-63 (ed. Topfield).

*Après les troubadours : pour une sorte de conclusion*

Je voudrais, pour terminer, mentionner deux auteurs dont l'importance est capitale dans l'évolution historique qui conduit de la lyrique médiévale à la poésie moderne : Dante et Pétrarque. Comme pour plusieurs autres aspects, leur œuvre jouera un rôle crucial dans la transmission aux poètes postérieurs du geste troubadouresque de la signature poétique, génialement réinterprété.

Dans la poésie de Dante, l'Amour est omniprésent. Depuis sa manifestation charnelle, revêtue de la courtoisie apprise à l'écoute des troubadours et des trouvères, à travers sa sublimation spirituelle, dont l'emblème est la femme-ange du Stilnovo, et sa dimension intellectuelle d'amour pour la Sagesse, la Vérité et la Justice, jusqu'à la reconnaissance de la substance divine « che move 'l sole e l'altre stelle », Dante ne cesse de parler d'Amour, d'essayer de le décrire, de dialoguer avec lui.<sup>38</sup> Plusieurs figures féminines, plus ou moins réelles, plus ou moins allégoriques interviennent comme intermédiaires dans son œuvre (la dame de l'écran, la dame-Pierre, la *pargoletta*, la violette, etc.),<sup>39</sup> mais aucune d'entre elles n'est comparable à Beatrice pour sa complexité, la profondeur de son action sur l'esprit du poète, sa persistance. En effet, comme le témoignent la *Vita Nuova* et la *Commedia*, le personnage poétique inspiré par Bice, la fille de Folco Portinari, accompagnera Dante depuis sa jeunesse jusqu'à sa maturité sentimentale, biographique et spirituelle. Certes, 'Beatrice' est un vrai nom, appartenant à une femme présentée comme réelle. Pourtant, elle semble partager des traits importants aussi bien des pseudonymes troubadouresques que des *senhal*. D'un côté, si Dante n'invente pas *ex nihilo* l'appellatif de son amie, il est néanmoins évident que B(eatr)ice permet au poète une *interpretatio nominis* susceptible de transformer la femme en une véritable *via beatitudinis*.<sup>40</sup> En parallèle avec l'évolution de la conception de l'amour, que Beatrice ne cesse d'incarner – jusqu'au point de pouvoir substituer, dans les vers du poète, au nom de Beatrice celui d'Amour, selon le remarque de Guglielmo Gorni –<sup>41</sup> elle conduira Dante de l'expérience poétique de l'amour humain à celle de l'amour divin, suivant un

<sup>38</sup> Voir par ex. Dante Alighieri, *Rime* (ed. De Robertis), pp. XXIII-XXIV.

<sup>39</sup> Sur les appellatifs féminins employés par Dante, voir, entre autres, Sarteschi 1998 et Fenzi 2002.

<sup>40</sup> Une équivalence entre le nom de Beatrice et le nombre neuf, symbole du miracle, a été soutenue par Gorni 1990, pp. 35-44.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 34.

parcours de perfectionnement spirituel incomparablement plus intensif que celui offert aux troubadours par leurs dames. Beatrice est donc, tout comme les pseudonymes des troubadours, un nom fondamental dans la poésie de l'auteur, mais elle me semble participer aussi de la nature du *senhal*, en ce qu'à la fois elle donne cohérence, unité et sens à l'existence poétique de son auteur et marque de façon évidente l'autorité de celui-ci sur l'œuvre qui la décrit.

Pétrarque est à bien des égards un disciple de Dante, bien qu'il se fasse un point d'honneur de ne pas le reconnaître. Si les contenus de la poésie des deux auteurs sont fort différents et les formes le sont partiellement, c'est sur des éléments plus discrets, tels les procédés stylistiques, que nous pouvons apprécier la dette de Pétrarque à l'égard de Dante. Parmi ces éléments, l'emploi du nom de la femme aimée ressort de toute évidence. Laura est à la fois, tout comme Beatrice, un nom réel et un nom symbolique. L'étendue de sa polysémie est encore plus ample et complexe, en accord avec la poésie de concentration linguistique qui caractérise l'œuvre de Pétrarque. Comme l'affirme Rosanna Bettarini, le nom de Laura est :

un significante puro interpretato dall'autore via via evasivamente come il *laurum*-alloro sempre-verde della favola di Apollo e Dafne, come l'*auro*-oro-chioma d'un corpo femminile non mai raggiunto per intero, come l'*aura*-vento-spirito-respiro nonché *flatus* creativo che soffia dove vuole, assimilabile al non meno ambiguo *ven de paradisi* di Bernart de Ventadorn, e altresì come la *laurea* che mondanamente incorona le fronti dei poeti e consacra la poesia; per incremento fonico anche l'*aurora* entra in questo quadro di rinvii al di là dell'oggetto d'amore, intesa come cristiana rinascita del giorno contro le tenebre-peccato della notte...<sup>42</sup>

Encore plus que pour Béatrice, nous sommes obligés de reconnaître que Laura est bien le *senhal* de Pétrarque, c'est-à-dire un nom capable de contenir, par ses fluctuations autour du centre qui est l'amour du poète pour la femme-Laura, tout l'univers poétique de son auteur. Cependant, chez Pétrarque, la synthèse optimiste qui avait conduit Dante, grâce à l'intercession de Beatrice, à la béatitude humaine et poétique dans la contemplation de la plénitude de l'Amour céleste, n'est plus possible. Tourmenté par un sentiment insurmontable du péché, le poète parvient à comprendre que l'Amour, tout en demeurant l'expérience fondamentale de

<sup>42</sup> Francesco Petrarca, *Canzoniere* (ed. Bettarini), p. XIX.

l'existence humaine, n'est pas suffisant pour rédimmer l'imperfection de la nature de l'homme et le conduire au bonheur. Le Salut ne pourra donc venir que de la conversion du cœur et de la prière, après avoir abandonné l'*errore* qu'est la pensée amoureuse. Ainsi, la mort de Laura détermine symboliquement non seulement le début de ce chemin de conversion, mais aussi, pour ce qui nous intéresse, la naissance d'un nouveau genre de *senhal*, que Pétrarque légua, entre autres choses, au développement ultérieure de la poésie lyrique européenne. C'est encore Rosanna Bettarini à le signaler, en remarquant que le nom de Laura est « *destinato a riempire il vuoto* », à combler poétiquement une absence qui s'avère désormais définitive.<sup>43</sup> Un *senhal* au négatif, donc, qui met à l'épreuve le pouvoir thaumaturgique de la parole face à une réalité adverse et irréductible.

Nous avons bouclé le cercle. Une fois démasquées autant que possible les fausses énigmes pesant sur l'histoire du *senhal* troubadouresque, reste l'énigme fondamental : celui que cache cette figure de l'absence, le manque, l'imperfection, le vide que depuis les premiers troubadours, à travers Pétrarque et jusqu'au delà de Zanzotto fonde la poésie et que seul un *senhal* paraît apte, silencieusement, à exprimer.

#### BIBLIOGRAPHIE

- Arnaut Daniel, *L'aur'amara*, Mario Eusebi (ed.), Parma, Pratiche, 1995.
- Bernart de Ventadorn, *Seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Carl Appel (ed.), Halle (Saale), Niemeyer, 1915.
- Bertran de Born, *L'amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born*, Gérard Gouiran (ed.), Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985.
- Cercamon, *Œuvre lyrique*, Luciano Rossi (ed.), Paris, Champion, 2009.
- Dante Alighieri, *Rime*, Domenico De Robertis (ed.), Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005.
- Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, Rosanna Bettarini (ed.), Torino, Einaudi, 2005.
- Gace Brulé, *Gace Brulé, trouvère champenois. Édition des chansons et étude historique*, Holger Petersen Dyggve (ed.), Helsinki, Société néophilologique de Helsinki, 1951.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. XX.

- Giraut de Borneil, *The Cansos and Sirventes of the Troubadour Giraut de Borneil*, Ruth Verity Sharman (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Guglielmo IX d'Aquitania, *Poesie*, Nicolo Pasero (ed.), Modena, S.T.E.M.-Mucchi, 1973.
- Les joies du Gai Savoir : recueil de poésies couronnées par le Consistoire de la Gaie Science (1324-1484)*, Alfred Jeanroy (ed.), Toulouse-Paris, Privat-Picard, 1914.
- Las Flors del Gay Saber estier dichas las Leys d'Amors*, Adolphe-Félix Gatién-Arnoult (ed.), Toulouse, Paya, 1841-1843, 3 voll.
- Las Leys d'Amors : manuscrit de l'Académie des Jeux floraux*, Joseph Anglade (ed.), Toulouse, Privat, 1919-1920, 2 voll.
- Marcabru, *A Critical Edition*, Simon Gaunt - Ruth Harvey - Linda Paterson (ed.), Cambridge, Brewer, 2000.
- Moniot d'Arras, *Moniot d'Arras et Moniot de Paris, trouvères du XIII<sup>e</sup> siècle. Édition des chansons et étude historique*, Holger Petersen Dygge (ed.), Helsinki, Société néophilologique de Helsingfors, 1938.
- Raimbaut d'Aurenga, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Walter T. Pattison (ed.), Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1952.
- Raimon de Cornet, *Poesie*, Giulio Cura Curà (ed.), Tesi di laurea dattiloscritta (relatore: prof.ssa Luigina Morini), Pavia, Università degli Studi, 1999.
- Raimon de Miraval, *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, Leslie T. Topsfield (ed.), Paris, Nizet, 1971.
- Thibaut de Champagne, *Les chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*, Axel Wallensköld (ed.), Paris, S.A.T.F., 1925.
- Appel Carl 1895, *Provenzalische Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar*, Leipzig, Reissland.
- Bec Pierre 1998, *Bernard de Ventadour et Thibaut de Champagne : essai de bilan comparatif*, in Touber Anton (ed.), *Le rayonnement des troubadours*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, p. 163-171.
- Bezzola Reto Raduolf 1958, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200). Première partie. La tradition impériale de la fin de l'Antiquité au XI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion.
- Delbouille Maurice 1957, *Les senhals littéraires désignant Raimbaut d'Orange et la chronologie de ces témoignages*, « *Cultura neolatina* », 17, pp. 49-73.
- Fenzi Enrico 2002, *Da Petronilla a Petra*, « *Il nome del testo* », 4, pp. 61-81.
- Formisano Luciano 1998, *Troubadours, Trouvères, Siciliens*, in Touber Anton (ed.), *Le rayonnement des troubadours*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, pp. 109-124.

- Fuksas Anatole Pierre 2005, *La pragmatica del senhal trobadorico e la sémiotique des passions*, « Critica del testo », 8, p. 253-279.
- Gorni Guglielmo 1990, *Lettera, nome, numero. L'ordine delle cose in Dante*, Bologna, il Mulino.
- Jeanroy Alfred 1934, *La poésie lyrique des troubadours*, Paris-Toulouse, Privat, 2 voll.
- Larghi Gerardo - Guida Saverio 2013, *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena, Mucchi.
- Meneghetti Maria Luisa 2005, « *Mon Esteve* » : à propos du destinataire de Guilhem IX d'Aquitaine dans *Pos vezem de novelh florir*, in Billy Dominique - Buckley Ann (ed.), *Études de langue et de littérature médiévales offertes à Peter T. Ricketts*, Turnhout, Brepols, pp. 461-471.
- Monaci Ernesto 1908, *Elementi francesi nella più antica lirica italiana*, in *Scritti di Storia, di Filologia e d'Arte (nozze Fedele - de Fabritiis)*, Napoli, Ricciardi, pp. 237-248.
- Nykl Alois Richard 1946, *Hispano-Arabic Poetry and its Relations with the Old Provençal Troubadours*, Baltimore, Furst.
- Riquer Martin de 1975, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, 3 voll.
- Roncaglia Aurelio 1988, « *Romanzo* ». Scheda anamnesticca di un termine chiave, in Meneghetti Maria Luisa (ed.), *Il romanzo*, Bologna, il Mulino, pp. 89-106.
- Rossi Luciano 2009, *La 'Rose' et la 'Poire' : contribution à l'étude de l'hétéronymie médiévale*, in Nüesch Hans-Rudolph (ed.), « *Galloromanica et Romanica* ». *Mélanges de Linguistique offerts à Jakob Wüest*, Tübingen-Basel, Francke, pp. 217-253.
- 2013, *Hétéronymie et errance poétique « autour du monde »*. *Réflexions sur Ebles II de Ventadour, Cercamon et les philologies*, « Cahiers de civilisation médiévale », 56, pp. 151-177.
- Sarteschi Selene 1998, *Da Beatrice alla Petra. Il nome come senhal e metafora dell'arte poetica*, « Rassegna europea di letteratura italiana », 12, pp. 37-60.
- Saviotti Federico 2015, *Senhals et pseudonymes, entre Raimon de Cornet et Raimbaut de Vaqueiras*, in Buchi Eva – Chauveau Jean-Paul – Pierrel Jean-Marie (ed.), *Actes du XXVII<sup>e</sup> Congrès international de linguistique et de philologie romanes (Nancy, 15-20 juillet 2013)*, Strasbourg, Société de linguistique romane/ÉLiPhi [sous presse].
- Vallet Edoardo 2003 [ma ed. 2006], *Il senhal nella lirica trobadorica (con alcune note su Bel/Bon Esper in Gaucelm Faidit) (1<sup>a</sup> parte)*, « Rivista di studi testuali », 5, pp. 111-165.
- 2004-2005 [ma ed. 2007], *Il senhal nella lirica trobadorica (con alcune note su*

Bel/Bon Esper in *Gaucelm Faidit* (2<sup>a</sup> parte), « Rivista di studi testuali », 6-7, pp. 281-325.

— 2010, « A Narbona ». *Studio sulle tornadas trobadoriche*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

Zanzotto Andrea 1990, *Gli sguardi, i fatti e senhal* (1969), Milano, Mondadori.

